Historia de la literatura argentina

26 La literatura de los modernistas II

Leopoldo Lugones
Ricardo Rojas



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



Ilustración de Hohmann para "La idea de la muerte" de Lugones, publicada por *Caras y Caretas* en agosto de 1907

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Colaboración especial:
Prof. Pablo Erramouspe

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo I: 987-503-391-X
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Fragmento de una caricatura de Lugones realizada por Pelele, 1923

La literatura de los modernistas II

El "caso" Lugones

18 de febrero de 1938 a la hora de la siesta. Un tren sale de Retiro a Tigre. Desde allí, una lancha colectiva surca el río Luján con destino al recreo "El Tropezón". Dice un testigo: "Frente a mí, sentado, estaba un señor maduro, vestido de negro. Llevaba un sombrero de paja, también negro. Recuerdo perfectamente que leía un libro titulado *Los que pasaban*, pero por momentos alzaba la vista y miraba de manera rarísima... Cuando llegamos al recreo naturalmente lo perdí de vista, pero al atardecer (...), pude verlo nuevamente allí abajo, de frente al río, ensimismado, inmóvil... estaba contemplando su último ocaso.". Muchas horas después, el informante, asomado a la habitación de un refugio, vio "al anciano triste de la lancha, con el rostro violáceo apoyado contra la pared, caído, entre esta y una cama. En la mesa de noche, un vaso y varios sobres. De su chaleco sobresalía una gran medalla de oro. El viejo Giudice se acercó a leer sus inscripciones y nos dijo con voz grave: 'es Leopoldo Lugones'". Unos cristales de cianuro de potasio habían dado fin al discípulo y amigo predilecto de Rubén Darío y construyeron el enigma de una muerte nunca dilucidada. En sus poemas puede leerse un preanuncio del suicidio, pero lo cierto es que no bien llegara a Buenos Aires, en 1896, desde Córdoba –en uno de cuyos pueblitos, Santa María del Río Seco, había nacido el 13 de junio de 1874–, impresionó por su cuerpo de movilidad felina, "abundante en gestos y ademanes (...), inquieto, como esos caballos briosos que galopan detenidos" –según recuerda Rafael A. Arrieta– que no hacía imaginar al hombre que capitula. Tal vez fue su último acto díscolo. Definido anticlerical en su juventud, puso en sobresalto la moral burguesa con diatribas de corte anarquista en la prensa cordobesa. En Buenos Aires recibe el espaldarazo de Darío, que lo llama "cachorro de hecatónquero". También participa de la fundación del Partido Socialista Argentino, que conduce Juan B. Justo, donde militan José Ingenieros –junto a quien encara el proyecto "tirabombas" de *La Montaña* (1897), por la socialización de los medios de producción–, Ernesto de la Cárcova y Roberto J. Payró. Pero fue expulsado por su dura crítica al partido y el apoyo que brinda a la candidatura de Quintana. Luego, se hace roquista y funcionario de gobierno. Se inicia en la Masonería y alcanza el grado de Gran Maestre; es esotérico y



Leopoldo Lugones
por Columba

aparentemente converso al catolicismo en la última etapa de su vida. Pregona a favor de los aliados de la Primera Guerra Mundial pero termina descreyendo de la democracia y acusando al socialismo de demagogias que llevan al gobierno a la masa ignorante. En seguida, exaltado nacionalista, cree que para América "ha llegado la hora de la espada" y se solidariza con el golpe de Uriburu; sin embargo, no acepta la designación de director de la Biblioteca Nacional que se le ofrece. Empleado de Correos, inspector en la Enseñanza Media, colaborador de *La Nación*, conferencista, se lo recuerda sobre todo como escritor prolífico y multiforme: poemas, ensayos, novela, artículos periodísticos, estudios históricos, sociológicos y pedagógicos, discursos políticos concretan un legado que lo erige como el máximo referente de la vanguardia que empezaba a constituirse en los años '20. Como dice Borges, "todos –en aquel tiempo– no solo lo imitábamos sino que hubiéramos querido ser Lugones. (...) todos sentíamos su gravitación y lo atacábamos precisamente para librarnos de él de algún modo". Para Albert Einstein, solo dos hombres entendieron bien sus teorías: uno fue Lugones, con quien integró la Comisión de Cooperación Intelectual, un organismo de la Liga de Naciones. De una caligrafía y prolijidad encomiables, su última nota manuscrita, que está en el Museo del Escritor de la SADE, a cuya creación contribuyó, prohíbe que se lo nombre ni se lo recuerde, pero este es otro hecho que se le discute.



Ilustración de Omán para una de las *Odas Seculares* de Lugones, publicada en *Caras y Caretas*

Hermano en el misterio de la lira

La escritura poética de Lugones le debe mucho a Darío, a cuya amistad y magisterio retribuyó con la dedicatoria de varias poesías. Ese "hermano en el misterio de la lira" no fue, sin embargo, la única voz que escuchó y que tradujo en muchos versos en que diversas resonancias se entrecruzan. *Las montañas del oro* (1897) fue la primera tentativa de desarticular estrategias de lectura ortodoxamente aceptadas: los versos, por ejemplo, aparecen separados por guiones, por lo que aparentan conformar un texto en prosa pero de musicalidad interna. La condición narrativa de los poemas de esta colección y la perseguida cadencia, que vuelve virtuosa la monotonía, las hereda de Victor Hugo y Walt Whitman, así como le debe a Charles Baudelaire la incursión en la tortuosa sensualidad y la blasfemia. "En la hipnótica selva de mi alma, - donde anudan sus cópulas los lobos, - donde teje su red la araña negra - y suda sus ponzoñas el euforbio, - está un gallardo paladín, herido . por la doble amenaza de tus ojos (...) Ese es mi corazón, el Maldiciente, - el que canta a los cielos tenebrosos - donde lloran en fuego las estrellas, (...) - Ese es mi corazón hinchado de odios, - como un estuche de terribles joyas - ávidas de punzar tu cuerpo de oro" ("La vendimia de sangre"). La expresión grandilocuente y la exaltación profética lo acercan, por otra parte, a su admirado Almafuerte o a Andrade. También declara a Homero y Dante como fuentes de inspiración, en el épico camino que sigue el poeta "iluminado" que describe en "Introducción": si él no existe, un pueblo no tiene porvenir. Rebelde, de apasionada imaginación y hombre de genio, el poeta - "golondrina ideal - desde su torre sigue mirando" –dice, al cerrarse el libro–, las grandes fuerzas de la naturaleza espectral, traducidas en metáforas de complejidad conceptual y violencia sonora. El segundo libro de Lugones, *Los crepúsculos del jardín* (1905), rinde tributo a la estética modernista; se observa que ha leído la poesía erótica del francés Albert Samain y al Verlaine musical y de audaz simbolismo. Las potencias divinas del maestro Hugo ceden paso a "tardes suaves", "estanques" y "juncos", "alamedas", "cisnes negros", "vibrante cristal", "muselinas y sedas", "países extraños" y "mitologías", a "epitalamios de flores", a "azur", a "esplín". Sigue a Darío en la rica variedad rítmica, lograda muchas veces con el uso de distintos tipos de estrofas, heredadas de los clásicos españoles –como coplas de pie quebrado–, versos tetrasílabos hasta alejandrinos y la saturación de la rima. Borges cree que el autor de estos poemas, a fuerza de ostentar destrezas formales, se convierte en un barroco adulterado que propicia la parodia. Pero las claves de *Los crepúsculos* –que originó una injusta denuncia de plagio contra Lugones y a favor del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig– demuestran la difusión de un lenguaje hispanoamericano común a más de dos autores y muy al gusto de la época. *Lunario sentimental* (1909) es "un libro entero dedicado a la luna –señala Lugones en el Prólogo–. Especie de venganza con que sueño casi desde la niñez, siempre que me veo acometido por la vida.". El poético conjuro que rinde tributo a la "astronómica dama", "ilustre anciana de las mitologías", a quien se espera sediento y se la atrapa en su aljibe, es un exceso de palabra que se contrapone al "silencio de plata, más lírico que el canto" que hace del poeta un "lunático", un apasionado de su "quimérica novia": "Su magnífico silencio,/ se llena de Virgilio y de Terencio; / y su cráneo, negro de hastío,/ derrocha una poesía rara,/ como un cubo sombrío / que se invierte en agua clara." ("El taller de la luna"). Luna ciudadana, luna campestre, luna de los muertos y de los amores, luna marina y sol de medianoche, construyen los versos de Lugones que "viven de la metáfora", que se regodea en el artilugio verbal más que en las emociones transmitidas –en que se ve la hue-

lla del simbolista francés Jules Laforgue de *L'Imitation de Notre Dame la Lune*–, y exaltan la rima. Las técnicas impresionistas de *Los crepúsculos* se repiten en estos poemas del *Lunario*, en que imágenes decorativas y esplendorosas se multiplican y muestran el acopio de vocabulario del deliberado renovador del idioma: mezcla palabras provenientes de las ciencias –química, física, astronomía ("hidroclórico", "aerostación", "astrolabio")– y del culto religioso ("litúrgico", "custodia") con otras de la jerga callejera ("facha –en rima con "remolacha"–, "mequetrefe", "morondanga") y extranjerismos ("jettatura", "tailleur", "una *miss* coqueta"). Para el crítico Roberto Giusti, el poeta somete "su cerebro a la fatigosa prueba de pensar conceptos nuevos, y para expresar dichos conceptos torturará el idioma en busca de giros originales". Sin embargo, *Lunario* es ejemplo de una mayor libertad expresiva en relación a los poemarios anteriores. En el año del Centenario y en su conmemoración, apareció *Odas seculares*, que difunde los temas "nacionales" de Lugones: "*Patria*, digo, y los versos de la oda/ como aclamantes brazos paralelos,/ te levantan Ilustre, Única y Toda/ en unanimidad de almas y cielos" ("A la patria"). Canta al Río de la Plata ("Capitán colosal, tienes el mando/ de las aguas feraces..."), a los Andes ("Moles perpetuas en que a sangre y fuego/ nuestra gente labró su mejor página..."), a los ganados y las mieses, a las ciudades. Desfilan versos de las odas a la manera neoclásica de Andrés Bello o Vicente López, para la "raza valerosa y dura" de los gauchos, los granaderos a caballo y los próceres de Mayo que "para honra de la patria dicen cómo hay que ser". El tono intimista y amatorio de *El libro fiel* (1912), dedicado a su esposa, contrasta con el Lugones épico, deshumanizante y aleccionador verbal. Este es menos artificioso y con un tono de irreprimible melancolía: "Y vino el llanto a tu alma taciturna,/ en esa plenitud de amor sombrío/ con que deja correr la flor nocturna/ su venturoso exceso de rocío" ("Paseo sentimental"). *El libro de los paisajes* (1917) recupera la tradición del Modernismo en la recreación de cuadros realistas con la retórica aprendida de Darío y Samain, aunque la expresión es más fluida y el léxico, menos esplendoroso. Las estaciones del año, los momentos del día, los fenómenos de la naturaleza, los pájaros de la campaña argentina son el fruto de una detenida observación del poeta que se continúa en *Las horas doradas* (1922), en que la sencillez de los motivos (la alameda, la rosa, la cocina, la borrasca, la mariposa) condice con el lenguaje casi despojado de preciosismos y la brevedad de las composiciones; estas denotan el impresionismo de rápida pincelada, en que el paisaje y lo anímico se yuxtaponen. La conciencia de la muerte cruza asimismo algunos versos: "Escarcha y luna... El mundo está tan claro/ que da miedo, y en lúgubre residuo,/la propia sombra inquieta el desamparo" ("Plenilunio helado"). En *Poemas solariegos* (1927), el lenguaje opera una transformación: se vuelve más austero y familiar, más oral si se quiere, sobre todo cuando refiere a tradiciones criollas y personajes rurales como en "El cantor": "Era ese Serapio Suárez/ mozo de buena opinión:/ largucho y tirando a rubio,/ guitarrero y chacotón.". Sorprenden "Los ínfimos", colección de 50 epigramas que –como señala Borges– recuerdan a Jules Renard o juegos de la poesía japonesa. *Los Romances de Río Seco* (1838, póstumo) continúa la línea en que prevalecen la entonación popular y el lenguaje más espontáneo, lo tradicional y la temática criolla, a través de anécdotas y leyendas, entre las que sobresalen "La visita" y "El malevo", que empieza: "Aunque a rigor esta vez/ la ley del canto me toque,/ les narraré el sucedido/ del Gaucho Jacinto Roque./ Tal condición de mi letra/ puntualmente determino,/ porque es, con perdón de ustedes,/ la historia de un asesino", antecedente literario, sin duda, de las milongas de Borges.





Amelia Bence y Angel Magaña en *La Guerra Gaucha*; fotografía de Annemarie Heinrich (1942)

La inmolación aleccionadora

En 1898, Lugones publicó en *La Biblioteca* de Groussac episodios de *La guerra gaucha*, colección de veintidós breves relatos en prosa que, según el prólogo del autor, "intentan dar una idea, lo más clara posible, de la lucha sostenida por montoneras y republiquetas contra los ejércitos españoles que operaron en el Alto Perú y en Salta desde 1814 a 1818.". Los "capítulos", como llama Lugones a los relatos, cuentan historias muy simples: un capitán ordena a un sargento regresar al campo de batalla a rescatar un trofeo de guerra, misión mortal que el gaucho cumple valientemente ("Estreno"); un oficial hace que sus rudos hombres aprendan el Himno Nacional, que –cuando son emboscados por "los godos"– ellos entonan como un rezo y "justificábanse muriendo" ("Sorpresa"); un realista se pasa al bando de los americanos por amor a una joven de estas tierras ("Juramento"); unas mulatas adineradas hospedan a oficiales realistas, pero para engañarlos y proveer de alimento y armas a los patriotas ("Artillería"); un jinete "insurgente" ataca a los españoles, solo, con tal habilidad y valentía que la admiración y el respeto se imponen a los enemigos ("Al rastro"). El último episodio está dedicado a Güemes, cuya protección legitimante por parte de San Martín es destacada con metáforas: "cobijado el aguilucho por el cóndor sagaz". El de Güemes es el único nombre propio que aparece en la serie de episodios, que acumulan retratos en los que el anonimato de los soldados desconocidos se imprime también a los caudillos, representados como desencadenantes de las acciones heroicas de los gauchos, que mueren respondiéndoles más a ellos que a los oficiales de los ejércitos patrios.

La guerra gaucha, probablemente iniciada en 1897, fue publicada en 1905 por primera vez; en 1926 el autor controló una segunda edición. Durante los casi treinta años que mediaron entre los primeros textos y la versión final de 1926, Lugones reescribió su obra intensamente: los cambios afectaron desde palabras hasta el esquema general del libro, que terminó incluyendo más relatos que los que se registran en dos cuadernos manuscritos de la obra que se conservan en un archivo particular. Las reescrituras que se registran en esos cuadernos y entre las versiones editadas exponen el esfuerzo del autor para alcanzar esplendor verbal, sus tensiones entre diferentes estéticas y sus compromisos ideológicos. Mientras los gauchos son presentados como seres dominados por su instinto, salvajes cuya violencia sólo un jefe instruido e inteligente puede encauzar, el narrador se distancia rotundamente de ellos con su lenguaje ampuloso. Los personajes, cuando se les pregunta "¿Qué sabe usted de patria?", no tienen voz y solo pueden señalar con su índice el horizonte y el cielo: son antitéticos al narrador que describe la patria barrocamente. En "Dos palabras", el prólogo de *La guerra gaucha*, Lugones advierte que pretende un estilo "elevado" para el tema nacional; ese estilo se plasma, por ejemplo, en el léxico que, siguiendo la preceptiva modernista, busca la "la palabra rara" y acumula arcaísmos, neologismos, latinismos, cultismos, regionalismos. "El tema (...) desaparece bajo la frondosidad del estilo", sentenció piadoso Borges. El romanticismo emerge en las efusiones emocionales; el nativismo, en las descripciones minuciosas de usos, costumbres y paisajes; el realismo –a veces casi naturalista– en escenas truculentas de guerra o de barbarie. El conjunto abigarrado de palabras y estéticas construye una literatura que reescribe la Historia para volverla épica moralizante, didáctica que incida en las representaciones sociales de los argentinos, que los ordene y discipline, que les enseñe el modelo del pueblo que se inmoló en el pasado y les desdibuje resistencias populares a las autoridades hegemónicas.

El ángel custodio

MARÍA INÉS GONZÁLEZ

Podemos imaginar a Lugones en otro de sus intentos apasionados, recorriendo diccionarios etimológicos y absorbiendo gramáticas para activar una lengua literaria "legítima" que borrase, en el papel, el extravío de la lengua oral de la ciudad cosmopolita; las voces que se apropiaban ilegítimamente de la lengua nacional y la deformaban en sonidos y grafías bárbaros e incomprensibles. La lengua literaria de Lugones, a fuerza de tallar contra jergas, violaciones normativas y alteraciones semánticas provenientes de hablantes de otras lenguas a su vez usadas de manera espuria, termina siendo, ella misma, casi tan difícilmente legible como la de los balbuceos de los advenedizos. La lengua que profesa es el resultado de un estudio de los orígenes del idioma, donde lo clásico asoma en léxico y alusiones ("cantando, tal cual los vendimiadores homéricos en la descripción del escudo de Aquiles (...) cargaba las espuertas de escombros", en "El vaso de alabastro") y en estructura gramatical ("batallaba con su exuberancia el bosque. Ya eran las parásitas de traidora profusión, ya las telarañas que obstruían el camino", en *La guerra gaucha*). Su escritura cultiva también las formas más castizas y arcaicas de la lengua española. Para hacerlo con propiedad, no solo usó los libros normativos sino que se atrevió a crear alguno. Por ejemplo, su *Diccionario etimológico del castellano usual*, en cuyo "Prólogo" deja claro que disocia el lenguaje literario del corriente. En *Poemas solariegos*, usa esta casticidad cuyo derecho establece su Diccionario: "Canto de la doméstica ocupación/ en el fuego del horno y el son del *almirez*". Esta última palabra –para la RAE, "mortero de metal para machacar o moler alguna cosa"– es, según el Diccionario de Lugones, de origen árabe, incorporada por Nebrija al castellano en el siglo XVI y usada en el XVII en *El Buscón* por Quevedo. Con este embate, Lugones determinará, de allí en más, en nuestro país, esa suerte de distancia sagrada entre lengua literaria y comunicativa que se impuso entre las masas y arraigó en la institución escolar, a pesar de las posteriores rupturas de Arlt y de las vanguardias. La vocación de hombre público de Lugones lo hará proponer otra vía de oposición al desmembramiento lingüístico: las políticas de alfabetización. En 1901, ocupó el cargo de inspector de Educación Secundaria y Normal bajo los ministerios de Pizzurno y Magnasco. Luego, el de inspector general, donde concretó varias de las ideas plasmadas en su estudio *La reforma educacional* (1903); más adelante, fue enviado a Europa para estudiar las novedades pedagógicas y, desde 1915 hasta su muerte, dirigió la Biblioteca Nacional de Maestros. Uno tras otro, los cargos fueron el marco legal para educar a la plebe. En el "Congreso científico Latino-Americano de 1901", expone que el tema de la instrucción pública es "de interés para todos y de importancia continental (...) porque siendo a la vez problema moral, social y político, debe atender con preferencia a tres factores que en América nos son comunes: el carácter, la tradición y las instituciones.". En el mismo texto de esta *Reforma* en que cita el verso virgiliano de las *Geórgicas* –"Invalidique patrum referunt (sic) jejunia nati" (que traduce "A padre canijo/ desmedrado hijo") para reemplazar el lugar común "De tal palo tal astilla"– el escritor cultista propone que el pueblo no debe estudiar latín en su educación básica, pues "la latinización pedantesca, ejecutada por los humanistas del Renacimiento ocasionó esa profusa sinonimia que tanto estorba a la precisión". La distancia entre el escritor que reglamenta y conduce al pueblo y la masa obediente rescatada de la ignorancia se termina de materializar en este orgulloso gesto.



Reunión de hombres de letras en ocasión del banquete ofrecido a la Junta Ejecutiva de la primera Exposición Nacional del Libro. En la cabecera de la mesa, al centro, Leopoldo Lugones; a su derecha, Baldomero Fernández Moreno y a su izquierda, en segundo lugar, Alberto Gerchunoff



Lugones en una de sus conferencias sobre temas nacionalistas en el Teatro Coliseo, 1923. Caricatura de Pelele

Centauros de la llanura, aedos de la tierra

Dos proyectos originados en el nacionalismo del Centenario logran, mediante caminos diferentes, similares efectos: el de Lugones y el del profesor, historiador y crítico literario Ricardo Rojas (Tucumán, 1882-1957). En un clima de convergencia de corrientes estético-políticas (positivismo, romanticismo, simbolismo, antiimperialismo, nacionalismo, socialismo), ambos se enfrentan a los cambios de un país "babélico". Lo masivo y extranjero, corporizado en la incipiente clase obrera o una clase media cada vez más fuerte, amenazan con disgregar a los sectores tradicionales. Triunfan la ley de educación común, un clima universitario prereformista, la ley electoral universal. Frente a ello, el escritor y el académico se invisten de la jerarquía del hombre público, comprometido con la política y la educación, y buscan afianzar el rol que, suponen, le está destinado al intelectual en la edificación de la Nación. Durante los festejos de los aniversarios de 1810 y 1816, cada uno ofrendará su monumento personal a la Nación: Lugones, las conferencias de 1913 en el teatro Odeón (que coagularán, en 1916, en *El Payador)* donde, ante a un público selecto que incluye al presidente Luis Sáenz Peña y a sus ministros, canoniza el *Martín Fierro*, para proveer al país de una épica propia "como tiene cualquier nación civilizada". Rojas, entre 1917 y 22, ofrece los tomos de su *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*.

Lugones fue un modernista que supo integrar lo moderno y cosmopolita con lo rural-gauchesco en una propuesta novedosa. Hace un uso desviado de lo clásico y lo simbolista, que sea útil para concretar su objetivo sin abdicar del Modernismo. Convierte en central al *Martín Fierro*, un texto situado a la orilla de lo popular y lo letrado, por medio de una analogía entre los modos de creación de la épica clásica y del texto gauchesco, acudiendo a la etimología y enfatizando su lugar en la historia occidental. Para el Simbolismo, una "ley de las correspondencias", entre elementos aparentemente lejanos, rige el cosmos. La función del arte es, justamente, hacer visible esa ley universal, por lo que la "belleza" muestra la "verdad": el universo es interpretable por medio del poema, reflejo metafórico del mundo, que suplanta lo real abstracto por lo figurado sensorial, y lo hace perceptible. El proceso se cierra con el poeta, traductor privilegiado de esas analogías cósmicas. El empeño lugoniano dibujará estas equivalencias en la historia del progreso universal: "la civilización provenzal fue (...) una continuación de la greco-romana, que los poemas caballerescos expresaron a su vez,

presentándose como una amplificación directa del ciclo homérico. Así nuestro poema, resumiendo aquellos géneros característicos, evidencia su noble linaje". Como la épica antigua, el *Martín Fierro* cristaliza las voces orales, Hernández habría sido un nuevo "Homero" y Lugones mismo, al inscribirse como oyente asiduo de los payadores –aedos locales– está capacitado para unir lo oral y popular con lo escrito y culto y forjar el decir de la raza nacional. Toda épica necesita de un héroe; en este caso, el gaucho "modernista", civilizador de la pampa, hombre "de a caballo" que presenta la dualidad del monstruo mitológico: lo bestial y bárbaro –el indio– y lo racional y civilizado –lo español–. Para Lugones, ese mestizaje es instrumental, solo un antecedente y eslabón en la cadena de indio a argentino actual y sustrato de la nacionalidad. El escritor aclara que ese gaucho ya no existe: la payada y el jinete son ahora pieza de museo y entran obedientes en la escuela; la cultura popular será solo tradición, dejará de estar viva y, por ende, cambiante y libre. Una operación análoga exige del escritor ese "crisol de razas" del 1900: la normativización del habla del pueblo para volverla controlable. Ricardo Rojas, simultáneamente, lleva adelante su plan nacionalista con una clara conciencia de su rol fundacional. Su *Historia de la literatura argentina* es el primer intento de sistematizar e interpretar los hechos literarios en el país, por lo que su concreción requiere de operaciones previas: primero, un fuerte posicionamiento frente a voces que, como la de Groussac, niegan la existencia de una literatura nacional; luego, la claridad de objetivos: "difundir entre el pueblo nuestros mejores libros para crear el sentimiento de que tenemos una tradición intelectual que debe ser esclarecida y continuada"; y "parir" generaciones "no desarraigadas de su país por tendencias cosmopolitas". La titánica *Historia* precisa una labor arqueológica de búsqueda y clasificación de materiales y un apoyo en las instituciones. Firme en esta ambición, asume como titular de la primera Cátedra de Literatura Argentina en la UBA (1913); crea el Instituto de Literatura Argentina (1922) anexo a la cátedra, para la investigación, y edita en *La Biblioteca Argentina* los textos recopilados: "Yo tomé una cátedra sin tradición y una asignatura sin bibliografía" –dirá. Tuvo que inventarlas. En su obra equipara evolución literaria y nacional, puesto que las letras son el documento visible que fija las transformaciones del alma de un pueblo. Piensa una historia, "crítica y filosófica"; no mero compendio cronológico. Por eso, organiza los textos "en un sistema de belleza, de verdad y de vida" que refleje "la ley oculta del proceso histórico y la expresión de nuestra propia estética". Halla ese principio sintético en "Los gauchescos", a los que somete los otros ejes: "Los coloniales", "Los proscriptos", "Los modernos". Coincide con Lugones: en el desarrollo de la poesía gauchesca, puramente argentina, ve los estadios del desarrollo histórico del espíritu nacional mestizo, en su trayecto a la cultura occidental. El *Martín Fierro* es un cantar épico, culminación de una tradición anónima y oral colectiva, cuyos orígenes se pierden en los de la lengua nacional y la patria. Después del *Martín Fierro,* la gauchesca dejó de prosperar y triunfaron las formas cultas de Payró o de Fray Mocho. En este método de Rojas conviven un Romanticismo hegeliano –"una edad nace de la que la precede y contiene los gérmenes de la siguiente"– y la precisión clasificatoria y fáctica del Positivismo. Como todo texto pionero, es pródigo en definiciones de lo que aún no ha sido definido: la "literatura nacional", conjunción de suelo, raza y lengua; la "argentinidad", unión de territorio, pueblo, estado, idioma y un ideal; la "literatura argentina", "todas las obras literarias que han nacido de ese núcleo de fuerzas que constituyen la argentinidad", no necesariamente escritas dentro de los límites políticos del territorio nacional –como el caso de Echeverría– ni por argentinos –como el de Guillermo E. Hudson–. Así como la oralidad colectiva de la poesía gauchesca es ordenada en su obra, la oralidad colectiva y popular del "crisol de razas" también debe ser sometida a leyes que posibiliten su integración a "la raza nativa": la misma intención exhibida en *El Payador*. La Modernidad provee a Rojas y a Lugones de instituciones para inventar e imponer desde su voluntarismo subjetivo los símbolos del país. El espacio público –el teatro Odeón, la Cátedra– los hace visibles mientras postulan la patria con palabras.

La prédica nacionalista de Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas buscó en la construcción de la historia cultural y literaria argentinas oponerse al europeísmo vigente e instalar los rasgos de una tradición propia.

Las ideas filosóficas de principios de siglo XX

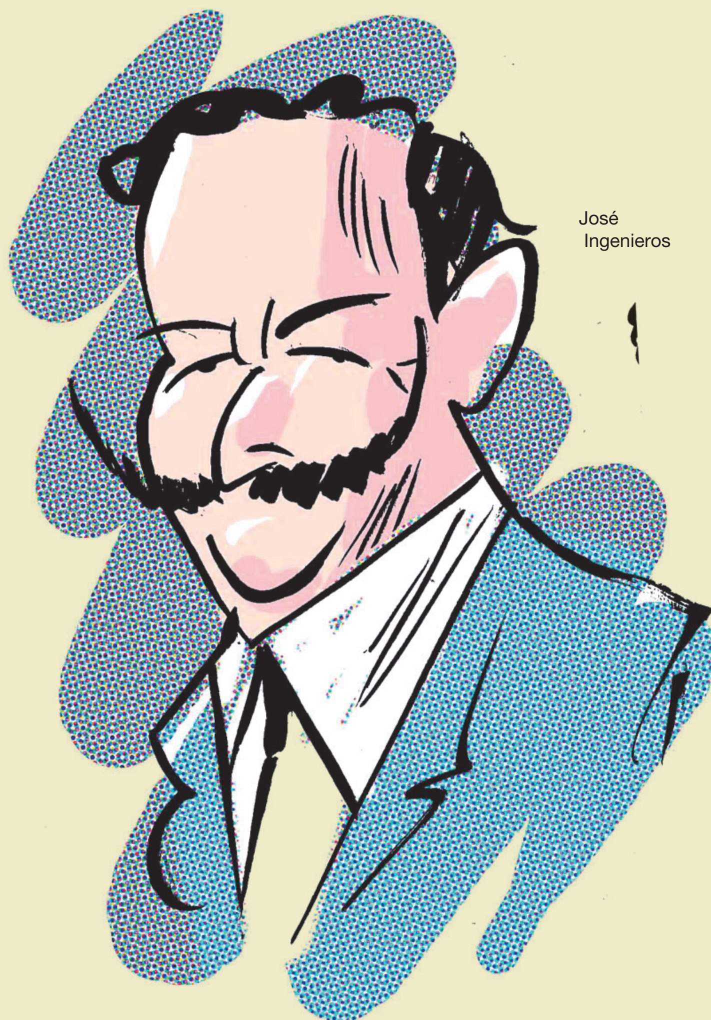
PABLO ERRAMOUSPE

El desarrollo de los procesos ideológicos suele ser irreverente con las clasificaciones cronológicas. El *Positivismo*, desplazado casi completamente de Europa a comienzos del siglo XX, persiste en la Argentina bajo reconfiguraciones significativas. Como pensamiento hegemónico finisecular, se extiende hasta años después del Centenario. Se desvía del mecanicismo, del organicismo de Spencer y del darwinismo social. La influencia de pensadores no positivistas, como Marx, Nietzsche o Emerson, inciden en la ruptura de su originaria matriz naturalista. También impactaron sobre las formas y los temas del ensayo positivista el libro *Ariel* (1900), del escritor uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917), y obras como *Azul* (1888) o *Los raros* (1905), de Rubén Darío. *Ariel*, que promovió a su autor como ejemplo de intelectual, tematiza la identidad hispanoamericana a partir de una tradición propia, basada en el humanismo europeo, en oposición al utilitarismo norteamericano. Se trata de un manifiesto político, escrito tras la guerra de EE.UU. con España (1898), que se dirige a un nuevo destinatario: la juventud. Por otra parte, las obras de Darío expresan el sentimiento despectivo del individuo de talento, el artista frente al utilitarismo o el ansia "fenicia" de riquezas, atribuidos a la sociedad burguesa, que lo margina. Ángel Rama, refiriéndose a la literatura hispanoamericana, sostiene que entre 1880 y 1895 se produce una superposición de estéticas. Su afirmación puede extenderse a todo el ámbito intelectual. Conviven durante esos años el último romanticismo, el naturalismo, el realismo, el simbolismo y el vitalismo, entre otras corrientes. El Positivismo no permanece imperturbable en esa convivencia. En estos tiempos, una creciente relevancia conferida a la *moral* se vincula con efectos no deseados por el proyecto de modernización de la generación del '80 –entre ellos, la inmigración extranjera masiva y su presencia política e ideológica; el fraude electoral del P. A. N. y la búsqueda de un rápido enriquecimiento a través de la especulación financiera por amplios sectores de la clase gobernante–. En las obras de Agustín Álvarez (1857-1914), Carlos Octavio Bunge (1875-1918) y, sobre todo, José Ingenieros (1877-1925), se pueden apreciar diversas perspectivas sobre ese vínculo.



Leopoldo Lugones y el dirigente socialista Alfredo Palacios

Agustín Álvarez, autor de *South America* (1894), *¿Adónde vamos?* (1904) y *La creación del mundo moral* (1912), es el precursor paradigmático de la orientación hacia la dimensión moralista. Su visión difiere de las que acentúan la lucha por la supervivencia. Distingue dos tipos de razón. Una asociada a la experiencia, que es producto de la educación, y otra instintiva o natural, que constituye un factor de disociación. Las guerras civiles, en la historia de las naciones hispanoamericanas después de la Independencia, se produjeron por la preponderancia de la razón natural. Sostiene que nuestra enfermedad es la ignorancia y su causa, el fanatismo. El remedio es la escuela y el médico es el maestro. No se refiere a la ignorancia de las masas, sino a la que, mediante la razón instintiva, se disfraza de culta, se funda en intereses creados y es instrumento de dominación. Carlos O. Bunge elaboró una filosofía biologicista en la cual la ética se sintetiza en amar al amigo y odiar al enemigo. Se fundamenta en los sentimientos que nacen de la especificidad de lo social y se manifiestan en el amor a los semejantes y en el odio a los "extraños". En los *Estudios filosóficos,* la ética del amigo y el enemigo puede leerse en términos raciales. En *Nuestra América* (1903), la pereza, la tristeza y la arrogancia, derivadas de las sociedades indígenas, negras y españolas, son enfermedades de la política hispanoamericana. Bunge compara la sociedad de EE.UU., constituida como nación por la pureza étnica de sus comunidades, con la de "nuestra América", que no lo ha logrado debido a lo contrario. Estas tesis, curiosamente, no le impiden



José Ingenieros

criticar el desprecio al mestizaje y a las “mal llamadas razas inferiores” o vindicar a “nuestra madre España”. José Ingenieros articuló su pensamiento filosófico sobre la base de un evolucionismo materialista peculiar, explícitamente no mecanicista ni organicista, que lo condujo a desarrollar interpretaciones no deterministas sobre la acción humana. Este enfoque le permitió extender el universo del discurso positivista a temas metafísicos y éticos. En el concepto de evolución de *Proposiciones relativas al porvenir de la filosofía* (1918), cobran importancia central la imaginación y la conjetura, que se relacionan con realidades de las que no se tiene una experiencia presente. Los “ideales” de la imaginación son una experiencia del porvenir. Ya en *El hombre mediocre* (1913), el “idealista”, individualista, rebelde, inadaptado se distingue del “hombre mediocre”, simulador, gregario, domesticable. En *Hacia una moral sin dogmas* (1917), el “ideal” se extiende, siguiendo al ensayista y poeta estadounidense Ralph W. Emerson (1803-1882), hacia una ética social cuyo concepto central es el de “solidaridad”. Su lectura de la guerra de 1914 y de la revolución rusa de 1917 lo llevan a una posición latinoamericanista y antiimperialista. Estas tesis de Ingenieros, audaces, autocríticas, heréticas, exponen las últimas posiciones significativas del Positivismo argentino del siglo XX. Culminan un itinerario que presenta una progresiva diferenciación de un inicial mecanicismo hacia un biologicismo opuesto al organicismo y al darwinismo social. El concepto de *evolución*, resignificado, es el que permite, en el terreno teórico, a los pensadores positivistas llegar a una interpretación ética de los resultados no deseados por el proyecto del ’80. El campo intelectual que constituyen como escritores profesionales es el que permite, en el terreno político, una crítica reformista, de variantes elitistas, individualistas o socialistas.

El periplo ideológico de Ingenieros presenta características tan turbulentas y diversas como las de Leopoldo Lugones. Cuando jóvenes, compartieron el fervor socialista y anarquista que se expresó en los artículos que ambos publicaban en la revista *La Montaña*. Luego, sus rumbos difirieron. En 1924, Ingenieros escribe un homenaje a la muerte de Lenin; Lugones pronuncia en Perú, ante el dictador Leguía, su discurso “La hora de la espada”. Llamativamente, durante ese mismo año, Lugones escribe y publica *Filosofícula*, una obra ajena al flamígero llamamiento que legitima el golpe de Uriburu en 1930. Los cambios ideológicos de Lugones, como numerosos momentos de su discurso, resultan estridentes. Los de Ingenieros no son menos intensos: debido a un enfrentamiento con el presidente de la República, R. Sáenz Peña, no vacila en renunciar a todos sus cargos y autoexiliarse en Francia, jurando no regresar al país hasta que el presidente concluyera su mandato. Las posturas de Lugones van desde un inicial socialismo a doctrinas fascistas. Las de Ingenieros, después de incursiones economicistas, racistas, individualistas, elitistas, retornan al comienzo socialista anarquizante. Ambos fueron autores profesionales, que vivían de sus escritos y por lo tanto no dependían de variables políticas. Acaso esa condición los llevó tanto a su inclusión dentro del Estado como a su colisión con el mismo.



Portada de *Cuentos Fatales* de Leopoldo Lugones, edición de 1924

Las fuerzas extrañas de Leopoldo Lugones, portada de una edición de 1926

Extraño, fatal y fantástico

En 1906 Leopoldo Lugones publica *Las fuerzas extrañas*, un libro de cuentos compuesto por 13 relatos, de los cuales 7 ya habían sido publicados en diarios y revistas desde 1897, como en *El Tiempo*, del que era colaborador desde su arribo a Buenos Aires. Su elaboración y publicación definitiva coincide con un momento de intensa actividad en nuestro país en el terreno de las investigaciones científicas, las prácticas espiritistas y ocultistas, y el desarrollo de la psiquiatría. Por un lado, prolifera la fundación de instituciones dedicadas a la producción y divulgación de la ciencia, como carreras universitarias, asociaciones, publicaciones; la visita y radicación en el país de figuras extranjeras de la talla de Albert Einstein, con quien Lugones mantiene una relación intelectual que luego continúa por carta. Por el otro, se expanden los alcances de la filosofía positivista en lo referente a la explicación de algunos fenómenos de orden espiritual que derivaron en hipnotismo, teosofías y metapsíquicas materializadas en las figuras de Helena Blavatsky –fundadora de la Sociedad Teosófica en 1875–, los Rosacruces y la escuela Basilio. Estos son los contextos ideológicos de un libro ciertamente raro que agrupa, bajo el denominador común de "fuerzas extrañas", *médiums*, milagros, lenguas perdidas, mitos, creencias y embrujos, plasmados en textos que oscilan entre el género fantástico, como "El milagro de San Wilfrido", "La estatua de sal", "La lluvia de fuego"; el género maravilloso de corte supersticioso, el caso de "El escuerzo"; la cosmogonía, como "El origen del diluvio" y "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones"; y la ciencia-ficción todavía incipiente por esos tiempos en la Argentina, en "Yzur", "La fuerza omega", "La metamúsica", "El psychon". Más allá de las diferencias temáticas y narrativas evidentes entre los cuentos, en casi todos la presencia de una hipótesis, cuya explicación se cifra en alguna disciplina científica, domina el relato pero no logra atenuar los finales dramáticos. Tal es el caso de "Yzur", el cuento en que el experimento consiste en demostrar que los monos eran parlantes hasta que un día se llamaron a silencio para resistirse a la esclavización solo posible entre los humanos; no obstante, la muerte angustiante de Yzur, el chimpancé, no se diluye ante la importancia de la demostración que el investigador acaba de hacer. En "La fuerza omega", la experimentación sobre la materia termina atentando contra el mismo "científico" para fascinar, advertir y aterrorizar a sus colegas frente a los poderes incontrolables de los fenómenos físicos. En "La lluvia de fuego", un extraño pero posible fenómeno atmosférico al que alude el título devasta la vida en un poblado, obliga a evocar y repensar episodios conocidos a partir de los antiguos escritos bíblicos. Casi veinte años después, Lugones decide continuar la línea trazada en *Las fuerzas extrañas* con otro libro de imaginaciones fantásticas al que llamó *Cuentos fatales* (1924). Compuesto por 5 relatos: 3 relacionados con temas de Oriente y Egipto (el más notable es "El puñal", acerca de un objeto que por el solo hecho de ser evocado se hace presente en el mundo como si se reencarnara). El cuarto recrea la historia de Don Juan, tomado desde un punto de vista psicologista, y el último, "Agueda", combina la leyenda gauchesca de bandidos en la línea de Juan Moreira con prácticas de magia y supercherías de las tierras cordobesas. La noción de fatalidad que relaciona a estos cuentos está ligada a la creencia en el destino que, en las distintas tradiciones, toma variadas formas pero que en todos los casos coincide en sostener que la vida ya está escrita en algún sitio y los relatos se encargan de mostrar cómo se cumple lo que ya está predeterminado.

Las fuerzas extrañas consta de dos partes: una, constituida por los cuentos; la segunda, por un "Ensayo de una Cosmogonía en diez lecciones", que fundamenta las ficciones científicas y metapsíquicas.

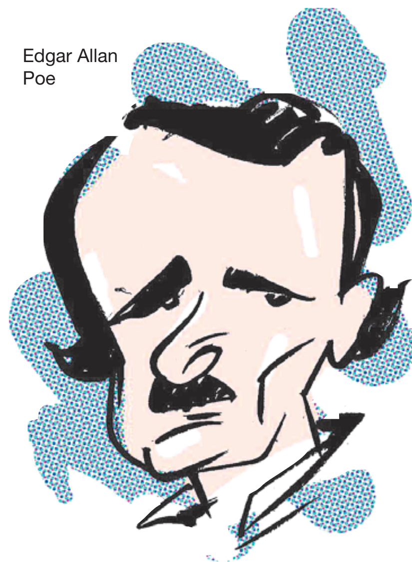
La travesía de la escritura

Si bien es propio de la literatura presentar ciertas afinidades entre textos elaborados en tiempos y geografías distantes, algunos libros parecen estar escritos en los ecos de numerosas voces literarias; tal es el caso de *Las fuerzas extrañas* (1906) de Leopoldo Lugones, uno de esos ejemplares cuyo valor no se agota en sí mismo, sino en que se abre a otras lecturas, tendiendo puentes que no solo van hacia el pasado sino que se proyectan en posteriores escrituras de la historia literaria nacional. Hacia atrás se encuentra el norteamericano Nathaniel Hawthorne (18041864), con su obsesión por volver a contar historias que otro ya ha narrado oralmente y cuyo cuento "El experimento del doctor Heidegger", en el que el secreto de la juventud se vuelve en contra de su poseedor, preanuncia "La fuerza omega" de Lugones, que también termina con el sacrificio del dueño de una máquina extraordinaria. Las ficciones de Edgar Allan Poe (1809-1849), uno de los más reconocidos cultores de la literatura fantástica, son un reguero de ideas y situaciones extrañas; si bien ninguno de los relatos de Lugones se entronca directamente con los del escritor norteamericano, ciertas figuras como la del médium de "El caso del señor Valdemar" de Poe, que comunica con los mundos que están más allá de los sentidos, aparece en "Los orígenes del diluvio" y en el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones". Por otro lado, la presencia viva y amenazante de seres que ya han muerto, a la manera de "El gato negro", encuentra su equivalente en "El escuerzo", el cuento de Lugones basado en una leyenda popular que advierte sobre lo imprescindible que es, después de matar a un sapo, quemar su cuerpo para que este no intente vengarse de su verdugo. "Yzur", uno de los relatos más logrados de *La fuerzas extrañas*, se inspira en los escritos de Charles Darwin (1809-1882), especialmente *El origen de las especies* (1859), donde el científico británico expone su teoría evolutiva que sostiene la vinculación biológica entre los monos y los seres humanos. Este es además un relato precursor de "Informe para una academia", que Franz Kafka escribe en 1917, sin duda sin conocer el de Lugones, pero que presenta un parecido notable: un gorila en cautiverio empieza a hablar con los marineros que lo han capturado como una manera de encontrar una salida al encierro. A diferencia de Yzur, este logra vivir liberado por lo que podría leerse como la segunda parte, es decir, una respuesta a la pregunta: ¿qué hubiera pasado si el mono del cuento de Lugones hubiera seguido viviendo después de volver a hablar? También el conocimiento de las teorías sobre el tiempo desarrolladas por Albert Einstein, a principios del siglo XX, son consideradas por Lugones en el ensayo *El tamaño del espacio* (1921) y se retoman en *Cuentos fatales*, a través de argumentos que incluyen una lógica de espacios y tiempos expandidos y comunicados por efecto de energías espirituales.



Franz Kafka

Edgar Allan Poe



Hacia adelante, las prolongaciones fantásticas de Lugones se perciben en la cuentística de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. El primero perfecciona un modo de resolver la narración que Lugones ya había explotado bastante, es decir, a partir de relatos tradicionales, episodios conocidos de la Historia, o simplemente de la reescritura de autores clásicos, elabora conexiones con otros tiempos y espacios, por lo general actuales, que se reenvían incesantemente, por ejemplo, "La forma de la espada". Así Cortázar, en "El otro cielo". Del mismo modo, ciertos tópicos lugonianos son revividos, como el caso del puñal de uno de los *Cuentos fatales,* que se hereda y traslada por generaciones, conservando sus cualidades mágicas y que Borges emula en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "El Aleph" o "El encuentro".

Antología

Salmo Pluvial

Tormenta
Érase una caverna de agua sombría el cielo;
El trueno, a la distancia, rodeaba su peñón;
Y una remota brisa de conturbado vuelo,
Se acidulaba en tenue frescura de limón.

Como caliente polen exhaló el campo seco
Un relente de trébol lo que empezó a llover.
Bajo la lenta sombra, solgaba en denso fleco,
Se vio el cardal con vívidos azules florecer.

Una fulmínea verga rompió el aire al soslayo;
Sobre la tierra atónita cruzó un pavor mortal,
Y el firmamento entero se derrumbó en un rayo,
Como un inmenso techo de hierro y de cristal.

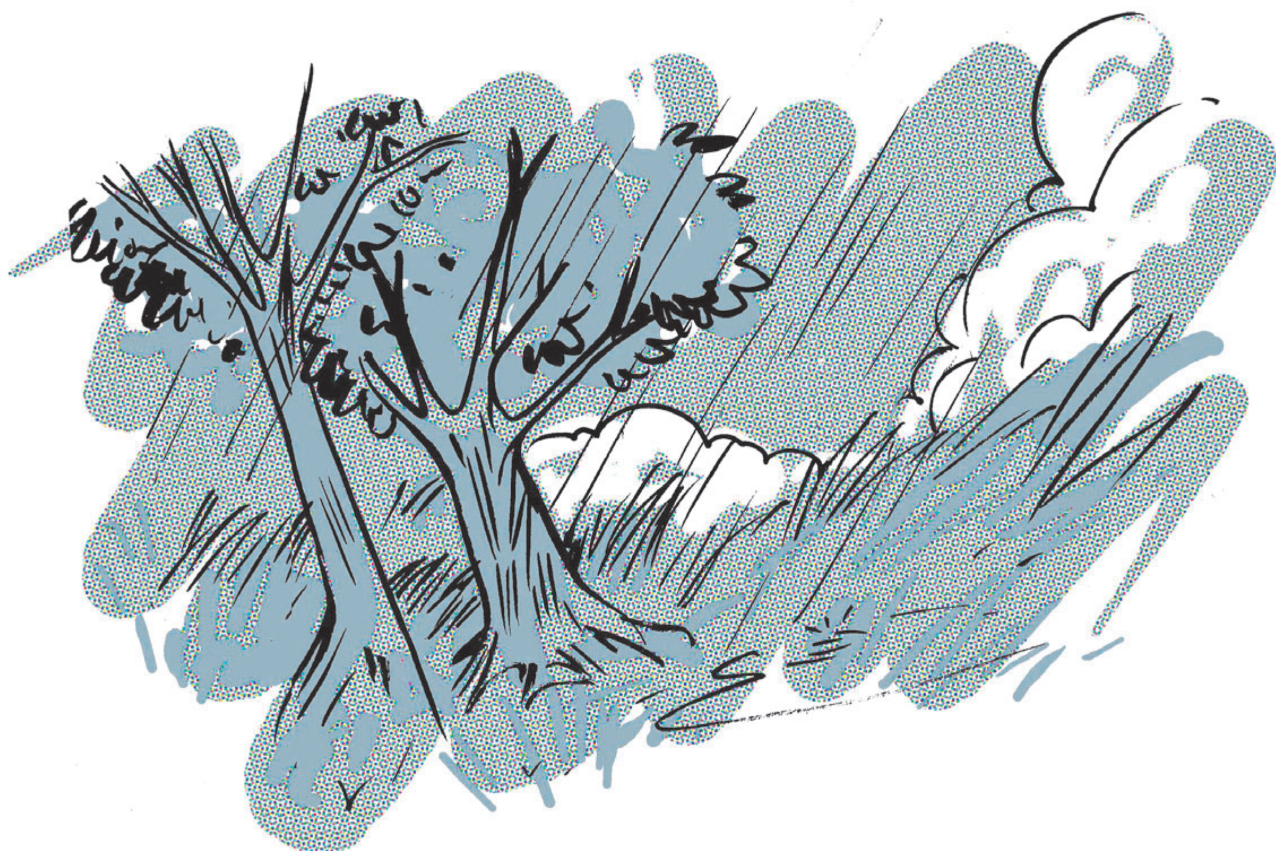
Lluvia
Y un mimbreral vibrante fue el chubasco resuelto
Que plantaba sus líquidas varillas al trasluz,
O en pajonales de agua se espesaba revuelto,
Descerrajando al paso su pródigo arcabuz.

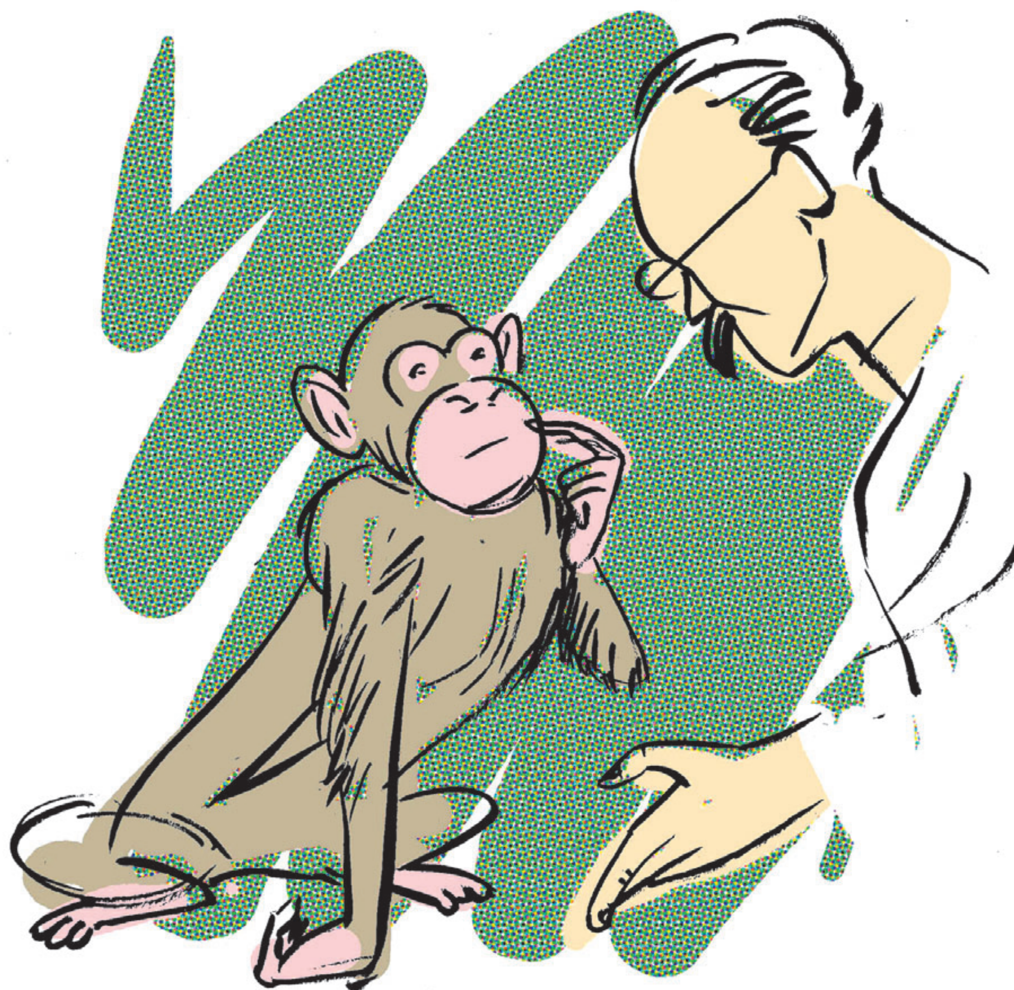
Saltó la alegre lluvia por taludes y cauces;
Descolgó del tejado sonoro caracol;
Y luego, allá a lo lejos se desnudó en los sauces,
Transparente y dorada bajo un rayo de sol.

Calma
Delicias de los árboles que abrevó el aguacero.
Delicia de los gárrulos raudales en desliz.
Cristalina delicia del trino del jilguero.
Delicia serenísima de la tarde feliz.

Plenitud
El cielo azul estaba fragante de romero,
Y en los profundos campos silbaba la perdiz.

Leopoldo Lugones, *Libro de paisajes*.
En: *Obras Poéticas Completas*,
Madrid, Aguilar, 1974.





"Compré el mono en el remate de un circo que había quebrado. La primera vez que se me ocurrió tentar la experiencia a cuyo relato están dedicadas estas líneas, fue una tarde, leyendo ni sé dónde, que lo naturales de Java atribuían la falta de lenguaje articulado en los monos a la abstención, no a la incapacidad.
'No hablan, decían, para que no los hagan trabajar.'
Semejante idea, nada profunda al principio, acabó por preocuparme hasta convertirse en este postulado antropológico:
Los monos fueron hombres que por una razón dejaron de hablar. El hecho produjo la atrofia de sus órganos de fonación y de los centros cerebrales del lenguaje; debilitó casi hasta suprimirla la relación entre unos y otros, fijando el idioma de la especie en un grito inarticulado, y el humano primitivo descendió a ser animal.
Claro está que si llegara a demostrarse esto, quedarían explicadas desde luego las anomalías que hacen del mono un ser tan singular; pero ello no tendría sino una demostración posible: volver el mono al lenguaje.
Entre tanto había corrido el mundo con el mío vinculándolo cada vez más por medio de pericias y aventuras. En Europa llamó la atención, y de haberlo querido, llegó a darle la celebridad de un *Cónsul*; pero mi seriedad de hombre de negocios mal se avenía a tales payasadas.
Trabajando en mi idea fija del lenguaje de los monos, agoté toda la bibliografía concerniente al problema, sin ningún resultado apreciable. Sabía únicamente, con entera seguridad, que no hay ninguna razón científica para que el mono no hable. Esto llevaba cinco años de meditaciones.
'Yzur' (nombre cuyo origen nunca pude descubrir, pues lo ignoraba igualmente su anterior patrón), Yzur era ciertamente un animal notable. La educación del circo, bien que reducida casi enteramente al mimetismo, había desarrollado mucho sus facultades, y esto era lo que me incitaba más a ensayar sobre él mi en apariencia disparatada teoría. (...)"

Leopoldo Lugones, "Yzur".
En: *Las fuerzas extrañas*,
Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.

Bibliografía

ABÓS, ALVARO, "Lugones: un enigma argentino". En Luna, Félix (Dir.), *Todo es Historia*, Buenos Aires, julio 2004, nº 444.
ARA, GUILLERMO, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Editorial La Mandrágora, 1958.
BIANCHI, ALFREDO A., GIUSTI, ROBERTO F. (Dir.), *Nosotros* (Segunda época), Año III, Tomo VII, Buenos Aires, 1938.
BORGES, J. L., *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1965.
CANAL-FEIJOO, BERNARDO, *Lugones y el destino trágico*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976.
CELLA, SUSANA, "La guerra gaucha: una pregunta por el matiz". En: Espacios de crítica y producción, n 23, FFyL, UBA, septiembre de 1998.
DOTTI, JORGE E., "Los hermanos-enemigos. Ciencia y ética en el positivismo del Centenario". En: *Las vetas del texto. Una lectura filosófica de Alberdi, los positivistas, Juan B. Justo,* Buenos Aires, Puntosur, 1990.
ESTRIN, LAURA, "Entre la historia y la literatura, una extensión. La Historia de la literatura argentina de Ricardo Rojas". En Rosa, Nicolás (ed.), *Políticas de la crítica*, Buenos Aires, Biblos, 1999.
FERRARI, OSVALDO, "Lugones, ese hombre austero y desdichado". En: *Jorge Luis Borges. En diálogo I*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.
JITRIK, NOÉ, "Introducción". En Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.
JITRIK, NOÉ, *Leopoldo Lugones, mito nacional*, Buenos Aires, Palestra, 1960.
LOIS, ÉLIDA, *El proceso textual de "Estreno". Acerca de la génesis de La guerra gaucha, CRLA-Archivos*, Conferencias en el Centro N 1, Poitiers, 2000.
LOPRETE, CARLOS A., *La literatura modernista en la Argentina*, Buenos Aires, Poseidón, 1955.
MONTALDO, GRACIELA, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1993.
RAMA, ÁNGEL, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.
RAVINA, AURORA (dir.), *Historia Argentina*, Buenos Aires, Página/12, 1999.
TERÁN, OSCAR (Coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano,* Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina S. A., 2004.
TERÁN, OSCAR, *José Ingenieros: pensar la nación,* Buenos Aires, Alianza Editorial, 1986.
VIÑAS, DAVID, *Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen, entre Borges y Arlt 1916-1939*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.

Ilustraciones

Tapa, P. 403, P. 408, *Nosotros* (segunda época), Año III, Tomo VII, Núm. 26-28, Buenos Aires, Mayo-Julio de 1938.
P. 402, *Caras y Caretas*, Año X, nº 463, Buenos Aires, 17 de octubre de 1907.
P. 404, P. 405, *Caras y Caretas*, Año XIII, nº 587, Buenos Aires, 1º de enero de 1910.
P. 406, *Historia general del Arte en la Argentina*, t. VII, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995.
P. 407, *Caras y Caretas*, Año XXXI, nº 1571, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1928.
P. 410, *Historia de la Literatura Argentina*, t. II, Buenos Aires, CEAL, s/f.
P. 412, LUGONES, LEOPOLDO, *Cuentos fatales*, Buenos Aires, Editorial Babel, 1924.
P. 412, LUGONES, LEOPOLDO, *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.

Auspicio:



gobBsAs